

学校编码: 10384

分类号_____密级_____

学 号: 9801001

UDC _____

学 位 论 文

论 审 美 超 越 性

刘三秀

指 导 教 师: 杨 春 时 教授

申请学位级别: 硕 士

专 业 名 称: 文 艺 学

论文提交日期: 2001 年 6 月

论文答辩日期: 2001 年 7 月

学位授予单位: 厦 门 大 学

学位授予日期: 2001 年 月 日

答辩委员会主席 : _____

评 阅 人 : _____

2001 年 7 月

内容提要

审美超越问题在当代美学中受到了越来越多的重视，由此也凸现出一个问题：即超越与审美之间的关系该如何界定。本论文认为，审美是非现实的生存方式，审美的本质即超越。审美作为生存着的人对自身生存意义的领悟与确证，其超越性即领悟的自由性、确证的超验性和意义的本真性。审美超越是生存超越的本质类型，通过对日常生存意义的幻化，审美超越实现了无限的本真意义生成和生存的终极关切。

关键词：审美 超越性 生存

目 录

导 言	(1)
第一章 审美超越的性质	(3)
第一节 审美超越理论的历史	(3)
一、中国古代的审美超越理论	(3)
二、西方古典美学审美超越理论	(5)
三、西方现代美学审美超越理论	(7)
第二节 审美的本质即超越	(11)
一、现行审美本质论质疑	(11)
二、审美的非现实性	(13)
三、审美的超越本质	(15)
第三节 审美超越的诸规定	(20)
一、领悟的自由性	(20)
二、确证的超验性	(23)
三、意义的本真性	(25)
第二章 审美超越的根据	(29)
第一节 生存的超越性	(29)
第二节 生存的虚无性	(33)
第三节 审美超越的方式	(37)
一、现实世界的消解	(37)
二、现实意义的否定	(38)
三、生存方式的提升	(39)
第三章 审美超越的表现	(42)
第一节 有限向无限生成	(42)
一、工具性的虚化	(42)
二、异己性的无化	(44)
三、自我的升华	(47)
第二节 审美关怀	(49)
结 语	(54)
参考文献	(55)

导 言

西方当代美学审美观念的重大转换之一，就是认为审美不是人类认识——把握世界的方式，而是人类生存于世的方式，它禀赋着人类自我超越、自我复归的天命。胡塞尔指出，人应该从我思中超逸而出，回到未经污染的源初状态，寻找纯粹内在意识，对万事万物进行本质直观；海德格尔则认为人的存在就是超出存在者整体之上，揭示和敞开存在者的存在，人是存在的澄明之所；杜夫海纳也强调人应该回归到与世界的源初关系中，即人与世界浑然一体、物我未分、超主客对峙的审美状态中。西方当代美学家在寻求抵御技术文明对人性侵蚀的方法，以及追问人的存在根据和意义问题时，都不约而同地突出强调了审美的超越和救赎性质。

在国内美学领域，随着对实践美学越来越全面、越来越系统的研究，一些学者提出了后实践美学。后实践美学主要吸收了西方当代人文哲学的成果，在各个方面表现出对实践美学的超越，这种超越又集中表现为对审美的超越性质的凸现。实践美学认为审美活动是一种对象性活动，又是一种主体性活动；后实践美学则认为审美活动是以实践活动为基础又超越了实践活动的超越性的生命或生存活动。实践美学认为自由即实践的自由，是人类物质生产实践被自然所肯定，所达到的合规律性与合目的性的统一的自由；后实践美学则认为实践只是有限地改造了现实世界，而“真正的自由存在于物质生产领域的彼岸”（马克思语），即精神领域，因而审美的自由是超越一切对象性的东西，精神所达到的物我两忘、主客同一的自由。

对审美超越性问题的突出和强调并不是偶然的，当代哲学面临着两个迫切需要解决的问题：一是价值和信仰危机。传统的宗教信仰遭受到了越来越多的质疑和挑战，在知识领域，宗教教义陷入尴尬处境，而在民间，邪教大行其道，这都要求重新建立精神生活的真正根基。二是技术困境，即现代技术文明所造成的人类生存的灾难性现实。海德格尔指出，这个世界是技术的世界，这个时代是神性隐失的时代，人类总体正经受着世界历史前所未有的严峻考验。

由此，人类诗意栖居的问题就成了当代美学研究的基本出发点和理论根据，审美也担负起了拯救人类生存的使命，而审美对人性的救赎和对现实生存的超越品格正是使此一担当得以可能的契机所在。

对审美超越性的强调在当代美学的各类文献里随处可见，但这并不表明审美超越性的

问题已经赢得了真正、全面、深入的探析。首先，将超越性仅仅表达为审美的性质或功能是远远不够的，不足以显现审美方式在人类生存方式之中的特殊性和重要位置；其次，对审美本质的研究应该在生存超越问题研究视野下展开，而不是与此相反。唯其如此，审美与生存才得以在恰当的方式中取得合理、紧密的关联。

在此基础上，本文试图从生存超越何以可能的角度，切入审美的本质问题研究，提出审美的非现实性和超越本质这一论题。本文认为审美超越性以自由性、超验性和本真性为其基本规定，以无限的意义生成和生存的终极关切为其基本表现形式。

论文整体布局如下：

- | | | | |
|-----|---------|---|-----------|
| 第一章 | 审美超越的性质 | { | 审美超越理论的历史 |
| | | | 审美的本质即超越 |
| | | | 审美超越的诸规定 |
| 第二章 | 审美超越的根据 | { | 生存的超越性 |
| | | | 生存的虚无性 |
| | | | 审美超越的方式 |
| 第三章 | 审美超越的表现 | { | 有限向无限生成 |
| | | | 审美关怀 |

第一章 审美超越的性质

第一节 审美超越理论的历史

对审美超越性的认识，无论在中国古典美学还是在西方美学中都有很深的渊源。中西方的思想者们尽管禀有着不同的文化背景，对审美超越内涵有相异的想法，但他们却又几乎遵循着一个共同的前提，即认为现实世界在一定程度上是无意义的，无意义不等于意义的虚无，而是意义的虚假，非本真；而审美超越了现实生活的矛盾、局限和必然，使精神达到自由无限的理想境界。

一、中国古代的审美超越理论

中国古典的审美超越思想主要体现在庄禅美学中，这里集中探析老庄的“道”境作为审美超越境界，禅学的“禅”境作为审美超越境界，以及它们各自的特点，彼此之间的联系，各自的理论缺憾等问题。

老庄美学认为，日常生活从根本上是反“道”性的，这也正是导致日常生活无意义的根源。对生存着的人来说，“道”即“本性”复归的自然无为境。“本性”在老子那里是绝圣弃智的“婴儿”性，在庄子那里是“虚心”，而日常生活中的个人作为文明人恰恰逾越了源初的这种自然本性，处处显示出巧智和心神劳碌，离“道”性越来越遥远。

自然无为的“道”又被看作是“大美”、“至美”。“大美”是无音无色，无形无相、无为无限的绝对的美，它和尘世中与丑相依存的有形有相的“美”截然不同。尘世的美如五色、五音、五味只会令人目盲、耳聋、口爽（口味败坏），使人的感觉能力退化，使素朴的本性遭到毁坏，而对“大美”即“道”的观照却能够使人获得人间的至乐和精神上的“大明”。

如何复归“道”境，在庄子看来只有通过“心斋”和“坐忘”。“心斋”即精神上的斋戒，指一种摒除情欲，保持纯净的精神状态。庄子认为，耳目心智无法体认“道”，只有精神虚静，才能为道归集，体悟妙通；“坐忘”即“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通”（《庄子·大宗师》）的忘掉物我闻觉知识的精神虚境。“心斋”和“坐忘”是进入审美境界的必要准备，唯有摒除一切是非得失、功利目的的干扰，精神的舒和极境即“道”境的涌现才是可能的。

审美作为“道”境的复归超越了日常生活追逐功名利禄，是非美恶所致的心神劳碌，使生存达至最高境界，这是老庄美学关于审美超越的核心思想。这一思想开启了中国超越美学的先河，与儒家的功利美学并肩齐驱，在影响力方面甚至超过后者，在中国美学史中具有特殊的历史地位。

但是老庄美学把“道”境过于玄化了，“道”境既在理论上不可认识，而且又几乎超过了常人所能抵达的程度，以致于沦为只能让人遐想、空谈的虚无缥缈之物，最终丧失了人类生存的有效根基。其次，老庄美学从否定感官声色、口味游乐的过分沉溺和追求，进而排斥音乐和世间的一切审美活动，又不免流于极端而失之偏颇，这正是它的审美超越思想缺失生存根基的表现。

老庄的审美超越理论对后世的影响是深广的，比如宗炳的“澄怀味象”、“卧游畅神”说，司空图的“韵味”说等等，限于篇幅，在此不予赘述。

如果说老庄所提倡的审美体验是一种超越言象的体验，一般人既难以获得，也难以用语言来把握，未免失之玄虚，那么禅宗禅境的“顿悟”则弥补了这一缺陷。禅宗是中国本土化的佛学之一支，印度佛学传入中国后至少经受了三重思想的凝聚和洗礼：老庄哲学、魏晋玄学、儒学，正是如此，它能够孕育出既贴近中国文化又合乎人性的超越思想。

禅学强调“顿悟自性”，认为人人都具有能发起般若之知、智慧观照的清静本性，当本性自觉时，心就能映照万物而不执于万物，有各种思念而又不执着于这些思念，有意识涌流而不凝固于任何意念之上，从而达到一种对万物对自我不即不离、处之泰然、超然的自由境界。此外，除了人具有“自性”外，万物世界也是“自性”的化身，心念的状态决定着世界的状态，只要心念不再执守人世的功利、善恶、美丑等矛盾与对立的知性二元观，原有世界的矛盾、冲突状态也就消隐不见。

“悟”所达之境也就是审美的超越境界，在这境界里，心与身、心与世界融合不分。“顿悟自性”论既为审美超越找到了内在的根据和现实的基点，又具体地界定了审美超越的方法论原则。南宋诗论家严羽以此为基础创建了审美“妙悟”说，在理论上彻底沟通了禅道与诗道、“悟”与审美、禅境与审美超越境。严羽认为诗美的最高境界是“不涉理路”、“不落言筌”、“羚羊挂角”、“无迹可寻”、“透彻玲珑、不可凑泊”、“言有尽而意无穷”（《沧浪诗话》）的非概念、非逻辑思维、自然无为而又包含无限深意的“妙悟”。“妙悟”一词源出于东晋高僧僧肇所提出的将禅学庄玄化的“妙悟”说，僧肇的“妙悟”含有虚心冥照，妙契自然，物我冥一的意思，严羽继承了这一思想，并将“妙悟”归结为诗歌审美的理想

境界。

禅学的审美“顿悟”，以及严羽的审美“妙悟”，在一定程度上可以说是对老庄审美超越思想在方法论上的简易化和通俗化，在审美超越境界的形态描述方面，诗禅美学对老庄美学亦有吸收和继承，老庄的“天人合一”高深玄远的“道”境，在诗禅境里表现为与天地同根，与万物一律，物我冥合、巧妙精致、自然无为的“玲珑凑泊”境。

其实无论是老庄的“心斋”，还是诗禅的“妙悟”，都具有强烈的自我消解特征，消解的内容是个人自身所禀有的知性思维、理知感、道德感等文化特征，消解的形式是退隐至清静无为的灵性自身，只求灵性无所拘束的自由嬉戏。这样一种内向消解自我性的审美超越确实能够抵达神与物游、超旷空灵的超验境，但对无知无求的自然灵性的过分注重，又忽视了人的精神的另一诉求：真知与关怀。真知是精神深入洞察人世的命运，而不是从人世退隐而安于命运，精神既深刻了解自身以及他人的命运，就不能不承担起对在世生存的价值关怀，这也就是精神向外入于世间。

与中国古典审美超越向内的自我消解不同，西方的审美超越则突出了精神向外的对象化运动。与非对象性的“妙契”、“冥合”的审美形式不同，对象性的审美显凸的是“凝神观照”；与灵性契合对在场物的虚无化不同，凝神观照则又强调一种在场的显现（无论是空间物质的还是内在精神空间的），也就是说，前者强调灵性的运行，后者强调意义的生成。

二、西方古典美学审美超越理论

中国古典的审美超越理论认为人的自然本性既是审美超越的根据也是审美超越的最终归宿，自然本性自觉之时所幻化的世界万物以及人与天地万物冥合的境界就是审美的超越境界。与此不同，西方美学自柏拉图开始就把审美超越的根源定位于人的存在的某种本质规定——主体性的能力之上，主体性的某种能力通过对外在世界的对象化运动，将主体的本质赋予对象从而构成一种有意义的在场，为生存的意义提供源泉。

对柏拉图来说，人的存在的本质规定就是理性，人具有理性，理性又禀有一种超升和生殖的能力。人所现实生存于其间的世界是一个感性的世界，感性世界的存在并不根源于自身，而根源于一种更高的存在——理念世界。生存的意义就在于，凭借理性的力量，精神超升至理念世界，获得无穷、充满奥妙的有关理念的知识。柏拉图认为现实世界具体事物的美都依赖于“美本身”，即美的理念，美的理念使个体形相的美成为可能，但美的理

念又是独立自在、“无始无终，不生不灭，不增不减”的永恒的东西，并不随尘世美的形体的腐朽毁坏而毁坏。如此，柏拉图讲，理想的审美境界就是对“美本身”的凝神观照，“美本身”作为一种精神性的在场，“孕育无量数的优美崇高的道理”，^①同时又包含丰富的哲学知识。正因为“美本身”包蕴无限的意义，所以柏拉图认为唯有对审美超越境界的追求才是人最值得过的生活。

普洛丁继承了柏拉图的超越思想，依然把理性的超升看作审美超越所以可能的条件。普洛丁的超越美学具有浓厚的宗教神秘主义色彩，他认为美的理念作为“最高的本原美”是附属于神的，神是人间一切美的根源。对人间的美，人可以采取凝神观照的形式，而对最高的本原美，却必须另换一种视觉，即不用肉眼而用灵魂的内视，这样才能使理性回返神性的故园。普洛丁之后的中世纪基督教神学美学，基本上依循着普洛丁的美学核心思想，而审美超越的问题则完全神化了：审美超越意味着与上帝的瞬间相遇，审美的超越境界就是神圣灵光的显现，生存的意义在于顺从上帝的启示和指引。

将人的存在的本质归结于理性，势必失落人的另一重要本根：感性、生命和自然，这在柏拉图和普洛丁对感性美的贬低上也可看出。抬高理性贬抑感性，这种思维方式本身已经显示出对人的存在的整体性的人为割裂，康德清醒的意识到了这一点，并将感性与理性矛盾的调和作为美学尤其是审美研究的一大任务。康德认为审美超越了日常生存中主体对对象的欲望关系和道德实践关系，是一种无利害的快感，这种快感单纯而自由，根源于人的认识诸机能——想象力与智性的和谐运作，因而审美的本质是一种无目的的合目的性。

康德的审美超越思想暗示出感性与理性和谐融洽、自由相处的可能性，但还没有深入研究这一可能性，这个工作得到了他的后继者席勒和黑格尔的进一步拓展。如果说康德对人性内在的矛盾与分裂还局限于哲学范围内的一种理论洞见，那么席勒则立足于他所处的时代，从对工业文明所引致的生存危机的反思中，真切地体会到了这一矛盾和分裂。席勒认为，人的存在有两种基本冲动，一是感性的冲动，这要求绝对的感性实在和时间中的现象；二是形式冲动，它来自人的理性天性，要求给无形式的质料以形式证明自己的自由。与感性冲动受感觉支配完全不同，它是一种自由意志。这两种冲动彼此矛盾，并且在人性结构中，各自的力量占据是不均衡的，而审美作为游戏冲动就是要使它们两者确立各自的界限，又能使各自受压抑的部分解放出来，并最终和谐共存。审美为何能够是理性和感性的自由嬉戏，席勒讲，在审美状态中，理性对外在对象物的强制以及感觉的自我强迫都消

① 柏拉图《文艺对话集》，人民文学出版社，1997年版，P272

失了，审美的人既意识到意志的自由，又感觉到自己作为物质的实际存在，也就是说，他已经拥有了对自身来说完整的形象，并在对象身上将这种内在完整性表现出来。

其实无论是康德还是席勒的审美超越理论，都依然遵循自柏拉图以来的理性超越传统。康德虽然把情感看作是审美判断的质的规定性，但在分析审美判断的内在机制如何运作时，仍然将概念判断的机能——智性置于重要位置，而且在一定程度上，智性对想象力有一定制约性，因为康德认为只有对纯粹美的形式的观照（感性的快感和魅力刺激降低到了最低限度）才是真正意义上的鉴赏判断；而席勒的游戏冲动作为对对象（质料）形式化的能力，一方面根源于理性——自由意志，因而是形式冲动的发展或延伸，一方面又要对形式冲动进行抑制，以解放感性冲动，而实施抑制和解放力量的也只能是理性，只不过它已不是作为天性的自然理性，而是有自制力的文明理性。

对人的理性本质的张扬在黑格尔那里达至了巅峰，黑格尔将人的理性本质抽象为客观的绝对精神，美在黑格尔看来只是绝对精神自我发展的一个阶段。绝对精神作为理念或概念在自己的本质显现里（美是理念的感性显现），就已经内在于感性形象了，或者说，概念的本质内涵与感性形式融合一起不可分割。由此美是整体性的——感性与理性的统一，审美是一种自由和无限的精神境界。审美的自由和无限又表现在审美作为主体与对象的一种特殊关系，超越了现实生活中主体与对象的实践欲望关系和理性认识关系，因为在实践关系和认识关系中，或者是对象受主体支配，或者是主体受对象制约，都是不自由的，审美解放了主体与对象各自受压抑的因素，使主体和对象都处于自由的状态。

虽然康德、席勒、黑格尔都自觉地把感性与理性尽可能和谐地统一起来，但是统一的结果还是张扬了理性，使感性生命遭到压抑。现代美学的审美超越思想正是始于对感性生命的强调和突出。

三、西方现代美学审美超越理论

古典哲学将人的本质规定为理性，这种对人的整体存在的片面抽象必然会引起后继者的不满。叔本华和尼采以“生命意志”代替理性，探寻个体生存超越的可能。叔本华认为人的生命意志的亢奋欲求，是人世生存的一切苦恼和忧虑的根源。生存就是不幸，因为人类彻头彻尾就是欲望和需求的化身，是无数欲求的凝集。人就像钟摆一样，徘徊于痛苦和无聊之间。那么如何使生存的不幸得到暂时的解脱，叔本华认为只有通过审美静观。所谓审美静观，就是取消滋生痛苦的生命意志，达至灵魂的虚无境，也即在审美超越境界里，

日常生存的意志人转换成既弃绝感性也弃绝理性的纯粹人——无人。

尼采不赞同叔本华对生命的否定，尼采认为，正因为生存是痛苦的，所以需要生命意志的充溢力量去克服精神在痛苦之下的消极懦弱表现。甚至要将痛苦转化为快乐，以对抗生存虚无的厄运。尼采说艺术是生命的伟大兴奋剂，审美从根本上说是“一种满溢的生命感和力感”，^①即强力意志的显现。强力意志的充满和丰盈是审美的极境，在此种审美沉醉中，痛苦也是一种兴奋，由此肯定着那引起痛苦的生存本身。所以尼采说唯有以审美的眼光看，世界的存在才是有充分理由的。

叔本华以否弃生命意志的方式达到对痛苦生存的审美超越，尼采则渴望通过审美——强力意志的充满，以肯定生命的方式超越现世生存的痛苦，他们两人都在对生命意志的态度上陷入极端。生命意志不过是对传统理性的反拨形式，倘若传统理性是对人的存在的本质规定的片面抽象，那么非理性的生命意志也难以逃脱它的片面抽象性。审美超越作为生存超越，必然是整体性的生存方式的提升，并非只是片面地以人的存在的某种状态否定另一种状态。

此外，将人的存在的基本方式规定为理性或生命意志，在一定限度内又把人的存在本质化了，这种本质化体现在审美超越里，就是把超越所跨向的超越境界实体化或对象化，如柏拉图、普洛丁的自在自为的“理念”，尼采的“强力意志”等。将超越境实体化的结果是，在生存的超越之先，超越所超向之物就已经被独断假设了。

从克尔凯戈尔开始，存在的本质化倾向有了扭转的局势。克氏渴望找到一个可以表示人与超越之间关系的纽结点，他最终选择了“存在”一词。“存在”不仅指宗教上存在的东西，也指一个人存在的东西。人作为存在者，是由“激情”、“荒谬”、“信仰”等生存体验来描述的，这就在否定传统形而上学的那种理性语言系统的同时，又把超越的根据或根源置于生存体验之中，也即意味着，人的“超越”所跨向的境地，并非唯实的本体，而是人的生存状况本身。克尔凯戈尔认为，人的生存有三种逐级提升的境界，一是审美境界；二是道德境界；三是宗教信仰境界。这三种境界作为人的存在的质的可能性，代表了人的存在伴随跳跃、反思和自由行动的非连续性的生存过程。但是克氏认为审美的人不懂得自己是一个综合——具有无限发展可能性，极力将自己委身于直接性的非自由状态，从而逃避成为自我的任务。克氏的审美论实质上混淆了反思性的审美超越与审美感官享乐主义之间的区别，将两者等而化之，这也是他作为一个宗教哲学家的局限所在。

① 尼采《偶像的黄昏》，湖南人民出版社，1987年版，P125

卡尔·雅斯贝尔斯也把人的存在理解为一个不断自我生成的过程，他把人的存在称之为“大全”，“大全”是一种无所不包、永远也看不见的视野边际，也即表示人的存在是一种无限的可能性。而生存就是超越，是向“超越存在”的飞跃过程。雅斯贝尔斯指出，艺术的本质是对超越存在的密码的破译，超越存在本身不可能直接向我们表现，而依赖生存的悲剧体验、艺术形式或哲学体系才得以传达给人。审美体验以形象直观破译超越存在的密码，将日常生活中的担忧、痛苦、计划和欢乐彻底抛开，在获得解放感的瞬间瞥见永恒的超越存在。事实上，雅斯贝尔斯所谓的“超越存在”，即上帝，是在实际世界的存在之上，人的存在之外的一种存在，这是他直接把自己的存在哲学与基督教新教神学联系起来的结果。

与雅斯贝尔斯将人的存在规定为“大全”不同，海德格尔以“此在”来标示作为特殊的存在者的人。“此在”是一个尚待规定的存在者，他能决定自己的存在方式，追问自己为什么存在，询问存在的意义。“此在”的超越性表现为“去存在”，即敞开存在的澄明之境。艺术作品作为天、地、神、人自由游戏所构成的世界是对存在者真理的揭示——存在者的存在的自由涌现和敞开，以及对此真理的保藏。什么是“存在”，简单地说，就是意义之在，即意义的发生活动。海德格尔把包括审美和艺术创造活动在内的一切意义揭示活动称为诗化活动。现成世界的一切存在者如高山、树木、马等，只有进入人的诗化活动，才是存在的。诗化就是赋予这些存在者以存在的意义，使存在者的存在亮敞、显现。诗化活动有三种基本内涵：一是存在的语词化，即存在的意义必须在语词中确定下来，“词语破碎处，无物存在”；^①二、存在的语词化具有始源性或源初性，它是对万物本质以及人的存在的“源初命名”，这种源初命名便是对神性尺度的采纳；三、人的生存就是以神性尺度来度量自身，人不是自然万物的征服者而是看护者，人不是“技术地栖居”，而是“诗意地栖居”，即“与诸神共在，接近万物的本质”，^②也就是不再以技术的眼光与态度而是以审美的眼光与态度生存于世界之中。

海德格尔的审美超越思想从视界到思路、范畴、方法都对前人的思想有重大突破和开拓；特别是将审美看作是一种本真生存的方式，以求对抗现代技术对自然、大地的破坏性和对人性的异化，无疑是深刻而积极的，但他美学中浓厚的神秘主义色彩，以及以艺术一元论的方式取消艺术家与接受者的审美创造，又使他的超越思想显示出明显的局限。

① 转引自海德格尔《在通向语言的途中》，商务印书馆，1997年版，P130

② 海德格尔《诗·语言·思》，文化艺术出版社，1990年版，P160

与海德格尔以前的审美超越理论所具有的形而上学的思辨特征不同，法兰克福学派的审美超越思想更稟有社会批判的现实性。布洛赫以“希望”这一基本范畴来规定人的本质特征，认为人是乌托邦的主体，是“尚未”实现的可能性的焦点，人总是走向某种超越他自身的东西，因而“希望”是“人生本质的结构”。与乌托邦哲学相一致，布洛赫认为艺术和审美的真正本质不是某种特定的意识形态性，而是超越意识形态面向“终极预言”的乌托邦性；阿多诺则以“否定的辩证法”为哲学基础，衡量艺术和审美的本质。阿多诺指出，审美的乌托邦唯有在纯粹否定性中方可获得，否定是艺术和审美超越即存现实的方法论原则。艺术和审美超越现实的精神性特征表现在：非实在的异在性、超前性和理想性；马尔库塞也强调艺术和审美的超越性，认为艺术和审美的自律性必然包含超越性，但他侧重于从政治和革命功能的角度阐发这种超越性。马尔库塞指出，审美是对社会理性的统治逻辑和操作原则的持久批判，它使主体感性摆脱压抑状态，从而使社会主体“新感性”的造就成为可能。

法兰克福学派的审美超越理论突现了审美的社会批判功能和对异化人性的救赎功能，具有鲜明的社会现实意义，但从人的普遍的社会生存角度谈论超越问题，事实上忽视了超越问题对个体生存的优先性和特殊性，生存总首先是个体的生存，社会生存不过是个体生存的延伸或变式。

从以上对中国以及西方的审美超越理论的考察，不难发现这些理论都把超越性当作审美或艺术的某种特征或功能来把握，而没能洞见出超越性其实是与生存本质和审美本质相关的问题，并非从审美本质问题演绎出来的次问题。因为审美作为一种生存方式，与日常的生存方式截然不同，如何标示出这种区别，或者说审美的质的规定性是什么，唯有“超越性”。“超越性”不仅是对审美本体论意义的集中概括，而且也充分展示了审美在生存结构中的异质特征，这也就意味着，“超越性”作为审美的本质规定才真正切入了审美的特殊生存性品格。

第二节 审美的本质即超越

一、现行审美本质论质疑

随着美学向审美学的复归，原有的“美学之谜”，或称为“美学的哥德巴赫猜想”、“美学的阿基米德点”等，不再是关于美的本质问题，而是审美的本质问题。美学基本问题的转换根源于哲学思维方法的根本转换：从对“是什么”的追问到对“如何”的追问，这种哲学追问方式的变更最早可以追溯到康德。在康德的知识学里，基本原理不是关于知识的对象是什么的问题，而是关于对象知识如何可能的问题，比如“那边有一张桌子”，在传统哲学里，这句话表明的意思是：桌子有，即桌子是现成的、原来就有、客观存在的。而对康德来说，桌子是否是一客观存在姑且不论，关键不是作为事实的桌子存在，而是我们如何表现这一桌子，即关于桌子的表象是如何形成的。

从哲学追问方式的转变，我们可以看出，固有的“美是什么”的问题并不是真正被新问题即“美如何”所取消，诚如柏拉图所说“美是难的”，它永远都是一个棘手的问题。问题只有一个，但是切近问题的方式却有千诸万样，因此追问方式的变更只表示：又有一个新的可能角度（路径）可能通达那个固有的核心问题。

既然对“美”的追问，不是对美的客观事实的关注，而是对美的显现方式——审美的关注，那么我们首先就要弄清楚审美的原初特征，即审美的本质规定性是什么。

长期以来或时下较有影响的审美本质理论主要有审美认识论和审美实践论，以下的行文试图对它们进行批判性的考察。

审美认识论很早就流行而且至今仍在一些教科书中被宣讲，也是早就受到质疑的一种理论。早在柏拉图就认为审美是主体理性对理念的认识，亚里士多德也肯定了审美中由认识上的发现而生的快感，而鲍姆伽通则直接指出美学是“感性认识的科学”。此后，强调审美的认识性成了十九世纪以来的现实主义文艺理论和美学中的基调。而由马克思主义美学的审美认识论演变而来的审美反映论在中国的文艺理论和美学中则长期占着统治地位。

审美认识论或反映论的基本前提或假设是：在人之外有一个客观存在的世界，这个世界的客观存在物本身的诸种属性与作为主体的人并无关系，与主体是否感知到这种属性并无关系，它不依赖于主体的感知觉而存在，不以人的主观意志为转移。由此前提出发，审美认识论或反映论认为，审美就是主体对对象客观属性之一——美的认识或反映。

先不论此种审美本质理论的哲学出发点是否可疑，关键在于它所遮蔽的东西。审美活动确实内含着对意义的领悟，但审美领悟截然不同于现实的日常认识和科学认识，无论在日常认识还是在科学认识活动中，人的内在诸机能都不可能获得和谐的运作关系，因为认识总首先指向一定的目的，为了达到这认识的目的，主体才感知到对象，或者克制意欲吞没对象的冲动，而使自己顺从于一定的规则和方法以达到对对象的准确、客观的认识。审美领悟却是内在诸机能的和谐运作，既没有为达至目的的感性强迫，理性也不必受制于一定的规则和方法，因此审美的领悟是自由的领悟。但审美认识论恰恰遮蔽了这一点，把审美认识与经验认识活动相混淆。

在审美活动中，精神或灵魂的自由先行于对任何可能意义的领悟，实质也就是说，领悟的自由先于引起领悟的特定对象，因为即使假定精神或灵魂的自由是由对象的美的客观属性所引致，对美的认识或领会的自由性也比认识和领会本身更源始或根本，因为自由性标示的是审美认识区别于其它认识活动的源初特征。

此外，审美认识论抹煞了审美的非认知方面，即情感意志表现。审美领悟在一定程度上就是审美表现，对意义的领悟以及对此领悟的自我确证——情感意志表现是浑然一体不可分割的。任何一次审美活动，都必然包括这两个方面，比如在诗歌欣赏中，审美者所领会的字里行间的一定意味，与他由此而被激发的情感是同时进行不可分割的，并且两者在审美活动中缺一不可。倘若只有意味的领会，那么审美就仿佛是聆听枯燥的说教和长篇大论；倘若光有情感意志表现而无意味的领会，那么审美必然流于空洞的发泄或浅薄的抒情。

审美认识论只抓取审美的意义领悟性质，并以此概括审美的本质，犯了以偏概全的错误。关键在于，审美认识论把审美归属到认识论领域，而审美恰恰不属于认识论，而属于价值论领域。情感意志表现作为对一定意味的确证，正是对审美者生存价值和意义的确证，确证意味着审美者的自我认同，即对深层自我的挖掘、发现、追寻和复归，概括地说，就是审美者的自我价值和意义经由自我性认同的实现。夏多布里昂评论 19 世纪初德国的“维特热”时说：“这便是那些恰逢其时的小型杰作神奇般的魅力：它们就像一面镜子，谁在它面前都能认出自己，学会称呼自己是什么，如果没有那面镜子，人们将会长期含糊地试图发现自己到底是什么样的人而又始终无法理解自己。但是突然间一个人在另一个人身上，在他那一代人的伟大的艺术家身上看见了自己，他大声喊到：‘这就是我，这就是我呵！’”^①这种在作品中认出自己，发现自己，理解自己，领会自己的生存可能性的审美活

① 耀斯《审美经验与文学解释学》，上海译文出版社，1997 年版，P257-258

动就是一种生存确证方式，审美者在这活动中确证了自我的诸种可能性也证实了自身存在的价值和意义。这样一种生存确证活动是任何概念认知活动所无法替代的。

审美实践论在一定程度上可以说是对审美认识论或反映论的超越，关键就在于它提出了主体自由以及价值实现的可能性问题。蒋孔阳在《美学新论》中从唯物主义的实践论出发，认为美学研究的出发点是“人对现实的审美关系”，审美关系的一个重要特征是自由性，自由表现为审美不但超越了一些现实的限制，而且还自由地展示了人的本质，在审美关系中，人的本质力量能够得到全面的展开。“实践美学”的重要代表人物李泽厚，则从人与自然在实践基础上建立起来的对象性关系意义上来考察审美的本质。李泽厚认为，审美不过是在社会实践过程中所建构起来的人性总结构中有关人性情感的某种子结构，审美就是“自然的人化”，即通过社会实践，总体社会理性内容在个体自然感性之上积淀下来，此种积淀不是以一般压倒个别，而是沉积着一般的个性潜能的充分培育和展现，因而审美又是人的本质力量——自由的对象化活动。

审美实践论尽管也强调审美的自由实现，但这种自由实现根本说来只是人的实践活动在对象性关系中现实地、历史地生成的自由性，也就是说，是人的现实实践活动的自由本质在审美中的具体表现，这又将实践的自由与审美的自由混同起来。人类社会实践活动确实展示出了人的某种自由本质，但是此种自由是片面不完满的、有限的、是理性压倒感性、人压倒自然的主体对象性的自由，而审美的自由却是前主体性的自由，是理性与感性、人与自然先于实践和交往关系的和谐统一，是充分的、绝对的自由，主体性的自由绝不可能推导出审美的自由来。

无论是审美认识论还是审美实践论，都从人的现实生存的角度把握审美的本质，不可避免地失落了审美的真正自由特征。究其原因在于，审美不是一种现实的生存方式，不是认识，也不是实践，而是对由认识活动、实践活动构成的整体现实生存的超越。审美即超越，唯有从超越性的角度出发，才能真正理清审美认识与审美实践之迥然区别于现实认识和现实实践的本质特征。

二、审美的非现实性

审美的非现实性集中表现为审美的境界特征。

“境界”是王国维提出的一个美学范畴。据张本楠在《王国维美学思想研究》一书中的考察，自一九零八年这个词问世以来，关于“境界”的含义主要有三种理解：①作品中

Degree papers are in the "[Xiamen University Electronic Theses and Dissertations Database](#)". Full texts are available in the following ways:

1. If your library is a CALIS member libraries, please log on <http://etd.calis.edu.cn/> and submit requests online, or consult the interlibrary loan department in your library.
2. For users of non-CALIS member libraries, please mail to etd@xmu.edu.cn for delivery details.

厦门大学博硕士论文摘要库